

INTERVIEW TRANSCRIPT

邵大箴访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年3月18日

时间：约1小时11分钟

地点：中央美术学院美术史系

八十年代初对西方现代美术的介绍

问：邵老师，我们知道在1978到1985年一段时间里，中国的出版业很热闹，出版了一些很有影响力的书。您觉得在这段时间里有哪些书是您印象最深的、而在当时产生的影响是比较大的？

邵：我就说说美术领域的书。当时出书很慢，要把外文翻译成中文，时间比较长。外文的书出版得并不多，翻译的文章比较多，文章主要是通过几本杂志。一本是我们中央美术学院出版的《世界美术》，一本就是浙江美术学院（即现在的中国美术学院）出版的《美术译丛》。翻译的内容大致两方面，一是西方现代主义的作品，艺术家和他们的作品介绍，这些在《世界美术》登得比较多，还有就是西方的艺术理论，艺术思潮。

当时还有一本书是在82年左右出版里德（Herbert Read）的《现代绘画简史》（*A Concise History of Modern Painting*）。这本书还有故事在里面，它文革之前就翻译出来了。我记不清是里德的儿子还是里德到中国访问的时候，把这本书送给中国美术家协会，中国美术家协会当时有位懂英文的翻译叫刘萍君，他当时翻译了这本书就送到上海人民美术出版社，当时很快就发生文革了，这本书不可能发表。在文革前，中国的意识形态还没有开放，这本书不能出版，就一直放在上海人民美术出版社，我们学校图书馆也有这本书。到了79年左右，有位编辑是过去北京大学校长、研究控制中国人口的马寅初的女儿。这位马女士是资深的编辑，英文很好，她就拿了这本书到我家来，征求我的意见问我能不能出版。我说这本书很好，简明扼要的介绍西方现代主义的绘画史，而且这本书在中国虽然没有影响，但是在世界上是一本普及的书，而且里德是位学者，他的著作有七八本，我们学校有好几本，包括他的《艺术哲学》，《现代艺术哲学》、《西方现代雕塑简史》等等。我很了解，他是位严肃的学者。当时国内有争论说这本书能不能出版，改革开放才刚刚开始，出版会不会对我们国家的艺术产生不良的影响。我说不会，这本书很好。

当时我正在写一本教材《西方现代美术》，其中参考了里德一本英文书和其他的书，后来还给本科生和研究生都讲过。当时他们就决定出版了，决定让我写个序言，是在1979年出版的。马女士找我是在一年多前，当时刚打倒四人帮不久。当时校稿是秦宣夫先生，他是留学法国的油画家，也是美术史家，对美术史很感兴趣，他当时在南京师范大学做系主任，他的法文、英文都很好。所以他校的稿，有些问题马女士让我给他校正过。这本书出版情况就是这样，出版后在社会上影响很大，我当时写的《西方现代美术思潮》出版，那本书也印了有将近1万册，影响也不小。但是我写都是普及性的东西，是一些基本的介绍，当时中国中青老年对西方现代主义美术都不是很了解。所以最初出版对当时普及西方现代美术知识和理论观念还是起了积极作用的。如果说85新潮的兴起，当时有个很重要的原因就是西方美术的介绍，主要是《世界美术》、《美术译丛》、《美术思潮》、《江苏画刊》、《美术报》等等。里德的这本书对普及西方现代美术是起了作用的。

问：当时外文的来源是怎么来的？又找些什么人做翻译？

邵：办《世界美术》是1978年酝酿的，中央美院当时恢复了《美术研究》这本杂志，但是考虑到当时中国介绍外国美术的刊物几乎没有，就开始办了。办的时候是我和程永江，他是程砚秋的儿子，我俩负责，后来他在八十年代初期就到香港去了，就主要由我负责。我们当时文章的来源主要是美国的一些杂志 *Art in*

America等，也有法文的一些杂志。翻译这些文章的有北京大学的一些教授，有中央美院的教授，有社会科学学院文学所的教授，他们都参与了这个工作，所以翻译质量是有所保证的。坦率的讲，美术家一般对社会观念和美术理论方面的书很少关注，包括一些青年人关注也只是望文生义的浏览一下，实际上不是真正很深入的了解西方的美术理论家的观念，往往为我所用。就好像王广义，我不是贬低他，好像（他们的）「理性绘画」，但并没有就理性绘画对西方哲学家美学家的作出深入研究，只是抓住了一点「理性绘画」就加以发挥，包括在创作上。

所以说起作用的书有两种，一种是社会理论的，李泽厚主编的《外国美学译丛》，一系列的介绍。这种书看的人并不多，但是会发生一些作用。另一种书是介绍西方美术的作品，一些图片，包括我在《世界美术》上发表的一系列从印象派以后开始的西方各个艺术流派，这些东西看的人比较多，因为可以很浅显的明白这个艺术家是哪个国家的、什么风格、什么思潮、对我有什么用，所以《世界美术》发挥作用更多的是这些方面。所以85新潮上很多青年艺术家都是模仿杂志上的一些作品，包括美国的、法国的、德国的，他拿来自己改变一下就变成了自己的创作。图片比文章起的作用更大。

问：那个时候在中央美院图书馆能看的外文资料算不算多呢？

邵：还有一点，并没很多，因为中央美院当时也进了一些书。这里面还有一个外汇的问题，中国当时外汇比较少，要用美金去买这些书是有限的。但是每年还是会进一些书。

问：您觉得当时在美术学院图书馆看到的书哪些是印象比较深的？

邵：中央美院当时进的都是一些画集，西方现代各个流派和艺术家的画册比较多。

问：是不是学生不能看，只有老师能看？

邵：不是，大多数都可以看。后来才批了一个专门的陈列室给研究生和教师，当时是都可以看的。

出任《美术》杂志编辑

问：到了85年的时候，您就参加了《美术》杂志的编辑工作，当时《美术》杂志发表了一些很重要的文章关注青年美术思潮和现当代艺术的理论，您觉得在《美术》杂志期间哪些发表的文章是比较重要的？

邵：我是1984年开始在那工作，正式登出我是主编是在1985年，当时我没有离开中央美院，一直是中央美院的教授，我的工资和编制都在那，我是在《美术》兼职主编，实际三分之二精力花在杂志上面，三分之一在学校的教学。当时的杂志上文章主要是介绍和推介当时各个地方青年社团，这个作用比较大。因为这些青年人没有机会发表，《美术》一下子就关注他们，把他们的作品拿出来，其他方面在理论上的作用没什么。只是造成社会舆论，人们知道了江苏一个社团、湖北一个社团，于是人们就变得很积极，这个作用比较大，因为它是全国性的杂志，不像《江苏画刊》和《美术思潮》，它一登人们就知道是有一定的地位了。这个对推介青年美术思潮是起了很大的作用。

问：这是一个很好的平台，当时的读者是些什么人？大概有多少读者？

邵：当时的读者群是非常大的，尤其是八十年代初期。《世界美术》当时最大的发行量是20多万册，《美术》也有发到20万份左右，后来逐渐的减了，到85年只有7、8万份了。因为杂志太多了，八十年代初期杂志很少，而且这些作品读者从没看过，所以读者很踊跃去读这个杂志。到了85年的时候就不到10万份了，少了也不得了，已经很了不起了。现在的《美术》杂志可能只有2、3万份左右了。因为杂志太多了，发行量就越来越少。

问：在81年，《美术》杂志的封面刊出了罗中立的〈父亲〉，引起很大的争论。

邵：我当时还在中央美院编《世界美术》和教学，还没在《美术》杂志工作，但是我跟《美术》杂志的副主编何溶关系非常密切，我们住得也非常近，他的夫人馮湘一也是我们中央美院的老师，所以关系很密切。当时何溶就经常组织一些读书班或者研讨会，我经常参加他们的研讨会。当时有周韶华、叶朗这些人，还有些搞文艺理论的人。我们经常一起聊天。

当罗中立的〈父亲〉刊出以后，社会上就有不同的意见和争论，所以何溶就跟我讲，有人说这个画好，有人说不好。他是支持这个画的。不仅他支持，当时栗宪庭也支持，栗宪庭对艺术的眼光是很好的，他能判断出好与不好，他也在中央美院读过书，而且对艺术有自己的看法。他对罗中立的绘画是肯定的。当时已经有人写了文章说这幅画非常非常好，邵养德看过这篇文章以后觉得他们言过其实。他觉得〈父亲〉这幅画是描写农民疾苦的，这种画出来以后会出现中国美术界的思想的波动，将来不画劳动人民的苦难就不能表现劳动人民积极的上升的面貌。邵养德是研究文艺理论的，我们不能说他这个观点是不正确的，从不同的角度看的话，他也有他的可取之处。〈父亲〉这幅画之所以重要，是因为它暗暗的和当时中国政府、意识形态要关注农民的疾苦，关注农民的命运是吻合了。罗中立并没有想到这一点，他没有想画〈父亲〉是为中国人民政府的农民政策服务，他在四川山里面看到农民的生活情形得到了一种真切的感受，完全是感性和偶然性的。这当然离不开他的积累、他的功底、他的功夫，并不是说他是有意画的这张画，说中国政府要变革了，要开始关注农民关注农村了，他没有。但是他这幅画出来以后确实起了这个作用，跟社会的变革是吻合的，它的历史意义就在这。他作为一个画家不自觉的将这张画的思想高度和哲学高度提到很高，而并不是很多人都认识这一点。

但是从传统的意识形态、五四以后的意识形态，〔文艺就是〕要描写美好的理想的东西，所以〈父亲〉并不是我们要理想的人物，实际上是被我们遗忘的农民的一分子。我们对他们的遗忘表明我们对农村的政策是要变革了的。传统的美学思想是要我们不要去画这些，但是它还是有意义的。但是他这个评价从我的观点来说我是不认同的，但是邵养德到现在还是保留他这个观点，他不久以前还是写过一篇文章批判罗中立和〈父亲〉。那是另外一个问题了，是一个学者一个评论家他见仁见智的观点，我们应该尊重他。所以我们还是很好的朋友，虽然我们保持不同的见解。〔当时〕他写了这篇〔批评〈父亲〉的〕文章以后，《美术》杂志还是要发表，因为这是一种讨论，他就告诉我说，这个文章发表了，你是不是要写篇文章。我就写了篇文章跟他讨论，我对这个作品肯定的观点就是我才讲的这个意思，但当时没有讲得这么明白。这是一个典型，是农村没有变革的典型人物。他认为不典型，典型的应该是高大的、光明的、有朝气的。所以这个文章发表以后对他带来不少压力，青年人就认为他是保守的。青年人很直观，认为分为保守的还是激进或者革命的。这个争论多少有点好处就是对大家认识〈父亲〉或者这一类型的画有帮助。罗中立的〈父亲〉出来以后，中国的绘画就离开了理想主义，开了一个新的视野和道路，所以这个作用还是很大的。

改革开放下的中国美术：学习西方还是坚守传统？

问：在85年的时候有个油画研讨会，您有参加这个会议吗？

邵：我没有参加，因为我当时在《美术》杂志有编务，但是我是支持这个会议的。

问：那段时间有挺多研讨会的，您觉得您有参加的研讨会里面哪些是比较重要的？

邵：参加研讨会是很多的，在北京经常参加。我们有个香山理论研讨会，在香山举办的，是早期的，大概在86、87年。还有87年的理论研讨会，88年在杭州举办的理论研讨会，还有在山东烟台举行的理论研讨会。当时争论都非常激烈，焦点是中国要改革开放，要面向世界，要吸收西方文化、西方艺术的成果，但是如何保持住中国艺术的特色。这里面分歧比较大，归纳起来，一种认为我们要西化，西方的道路是我们现代艺术的道路；另外一种是要中化，学习西方的成果，但是要防止走西方的道路来改造我们的艺术面貌。这两种意见中以前一种比较开放，但是有不足之处，就是对西方艺术缺乏客观的分析，认为西方的都是好的，一切都是理想的、美好的。

后一种理论中有一点民族主义和保守主义的情绪，就是说中国艺术有特有的面貌，要保持自己的面貌和道路。实际上艺术跟空气一样，跟海洋一样，是互通的，不可能说绝对的保持中国艺术不变，那是不可能的，所以两种意见里面都有合理和不合理的因素。但是我觉得这种讨论对中国艺术的促进，对中国艺术提高民族文化的自觉性有相当的好处。

我们一要开放，二要有自己的立场。我们不能一开放就失掉自己的立场，另外一方面又不能为了保持自己

的立场而不开放，或者对开放惧怕。因为要开放，什么都可以进来，里面就有好的有不好的，我们自己在空气里面可以吸收好的和不好的空气，但是只要我们自己的身体是健康的，我们就可以排斥一些不好的东西。所以关键是要加强本体的抵抗力和免疫力，不能因为有西方这样跟我们不一样的东西就闭门造车，把门关起来。到现在为止中国美术界还存在这样的争论，我是很客观的理解，而且我认为这些争论很有问题。这些争论证明了中国艺术家要考虑自己的问题，要考虑世界的问题，把这些问题结合起来就是中国艺术家的希望、未来。

问：这些会议都是通过理论研究会的形式召开的？

邵：对，当时我们87年年底就酝酿成立中国美术理论委员会，当时是由我、沈鹏、水天中、薛永年这些人组成的，吸收一些全国的美术理论家，到现在换届了。

问：这个理论会到现在还有吗？跟美术批评家协会是不一样的？

邵：还有，美术批评家协会是刚成立的，是前年成立的。理论委员会带有正统性质的，带有美协性质，批评家协会是自发组织的一个群众性团体。

中央美术学院美术史系

问：在八十年代初，没有很多学院有美术史教学，所以当时中央美院美术史的学生后来在美术界都成为有很重要贡献的人，例如侯瀚如、费大为、范迪安。他们当时都是美术史的学生，能不能给我们讲一下当时教学的情况？

邵：在中国办美术史系，是1957年就开始了，但是没办成，学生是招来了，但是当时反右，所以就没有办成。学生就转系或者转校去了。1960年就开始办美术史系，请我当主任，招了大概三届学生就文革了，没招了。文革以前的学生教的比较传统的中国和外国美术史，是比较完备的。当时我们仿照苏联列宾美术学院的方式，因为我和当时一些老师都是列宾美术学院毕业的，以中国美术史为主。真正对中国当代美术发挥影响还是在78年以后。78年以后我们又开始招生，本科、研究生都招。当时改革开放对我们的教学帮助很大。我们的教学就开始增加西方现代主义的内容，我当时教西方现代主义美术，所以第一批硕士研究生就有朱青生，后来他也是做现代美术的。

有一些本科生像侯瀚如，他翻译了一本《西方现代美术观念》，是四川美术出版社出版的。他的论文写的是中世纪的罗马式建筑和雕塑，十一十二世纪的。但是他一直关注西方现代美术，他是我的硕士研究生。费大为是本科生，毕业后在《美术研究》工作，也参与了一些现代美术活动。这几个都是当时比较活跃的。孔长安也是我们的研究生…范迪安先是读的古美术，后来读我的博士研究生，后来做院长助理、副院长，所以论文一直没写完，所以他有学历没有学位。他八十年代初期是在福建美协做副秘书长，后来中央美院来进修。读完硕士又读我的博士生，所以他一直关注现代美术。所以他现在都不写自己是博士，因为没拿到博士学位，他没时间写论文，学校的行政工作太多，他的博士研究的主题是当代美术，提纲都写好了。

八十年代的展览

问：当时那些学习西方艺术的学生没有机会看到原作，但是我们知道在美术馆还是有一些重要的展览的。

邵：改革开放以后有几个展览，一个是法国的农村绘画展，在苏联展览馆开幕的。还有波士顿的现代美术展，它当时有波洛克的抽象画，当时在画册上都已经给我们审查过了，给展览公司也审查过了，但是展出的时候是个抽象画，很大，中国展览方面感觉一幅很大的抽象主义绘画第一次在中国美术馆展出有问题，所以就跟美方交涉。但是这个时候已经没有办法了，因为人家之前给你看的就有这个东西，你不能现在说不展了。所以上面就请示最高领导，据说邓小平同意展出，后来展览延迟了一个小时、四十分钟。这是个很好的展览，展出了波士顿美术馆现代的、古典的收藏。

还有一个韩默收藏展览响也很大，我也帮助文化部到法国去征集印象派作品。当时法国看到中国的展览条件不好，而且法国对他们的一级藏品二级藏品非常谨慎，尤其是中国美术馆当时没有恒温，没有湿度、光线的保持。我当时挑了大概六七十张画，后来他们只拿了十几张其中的，后来拿过来展览的也有六、七十张，但大多不是我挑的，因为挑的不能拿来。不管怎样，那个展览对中国还是很有意义的。还有蒙克的展览及美国的劳申伯格的展览影响比较大。

问：您对劳申伯格展览有什么看法？因为很多人对这个展览有不同的观点。您去过那个展览吗？

邵：我去过，当时那个展览影响很大。中国问题是个复杂的问题，从西方的观点来讲没什么，劳申伯格当时在西方已经不是很前卫了，但是在中国还是很前卫的。这些比较前卫的艺术在西方已经不是个问题了，但在中国为什么会有争议呢，因为中国社会从五四运动以来，一直到八十年代改革开放才几年，所以对劳申伯格的藝術很多人还不能马上接受。这是艺术吗？这是美术吗？是创作吗？另一点，对搞前卫的人来说，他们觉得很满足。但是艺术是渐进的，想从传统一下子跳到前卫是不可能的。所以不是展览本身的好坏，而是中国社会文化的准备到什么程度了，这个民族的文化修养的和艺术家的修养到了什么程度，是接受能力的问题，所以发生争议是可以理解的。而且这些意见在某一方面都有它的合理性。但这个不能激化，一激化艺术界的矛盾就水火不相容了。

问：您自己的看法呢？

邵：我觉得没有什么，我到国外看过很多比他更激进的展览。中国有句话叫「见怪不怪」，看得多就不奇怪了，第一次看就很奇怪。所以老百姓看了就觉得怎么可以在中国美术馆举办这样的展览呢？所以我们对老百姓的声音，比较传统的艺术家的声音都可以尊重，但它展出毕竟是展出了。

问：您是在八十年代初期已经有机会到欧洲去了？

邵：对，我是比较早的，我在81年底就到法国、意大利去访问，看到很多西方现代美术，所以我对西方现代美术的介绍也是从那个时候开始的。当时是文化部的一个教育代表团。后来八十年代去法国还去了三四次。

问：是为了展览吗？

邵：有的为了展览，有的是访问。

问：89年的《现代艺术展》，《美术》杂志算是支持的单位，您当时对这个展览是什么态度？

邵：是主办单位。你们应该都访问过栗宪庭、高明潞，他们都有自己的陈述，对展览的过程比如放幻灯、在珠海等等都有介绍，我就不说了。当时起主要作用的是高名潞他们，高名潞是85、86年到《美术》杂志的，当时在前卫艺术里面栗宪庭起的作用比较大，当时还没有办《美术报》。当时高名潞还没毕业，还是研究生，他是毕业以后分到《美术》杂志的。在此之前栗宪庭也在《美术》杂志，老是介绍西方现代美术，所以上面就有一些看法，叫我通知他不能老是这样搞。

后来这些青年艺术家纷纷表示想做个展览，高名潞就发挥了重要的作用。他们当时是准备在农业展览馆办这个展览，后来觉得在农展馆影响不大。他们就找到当时中国美术馆的领导刘开渠，刘开渠当时说不能在那办，要办的话要美协同意。当时我在美协管青年美术，青年美术和理论这块就要我签字同意才行。我就向美协的其他领导反映，当时我们的意见就是三条：一是不要在展览现场搞行为艺术，二是不要违背中国的思想基本原则，不要挑战社会主义的意识形态，这是每个国家都有每个国家的規定，这个是可以理解的，要保持它的安定，反马克思主义、反共产主义的不能要，三是表现色情的不能要。后来他们同意了，美协领导就同意了，所以展览布置的时候都没有这些东西，行为、观念、装置艺术的都用照片放着。布置的时候有中宣部、文化部、包括美术馆，我也参加了审查这个展览，我们都挨个审查过了。高名潞他们也同意遵守这三条，展出的时候就出现问题了，就出现了开枪啊、撒避孕套啊、孵鸡蛋啊、洗脚啊等等。

问：这些都是您事先不知道的？

邵：我不知道，高名潞他们估计也不知道，有另外一方面组织展览的人可能知道，所以意见就有分歧了。
(…)

问：从外国人的角度看，八十年代重要的就是新潮美术，因为这些是比较接近外国的。但在您看来，除了新潮美术以外，有没有一些重要的中国展览？

邵：外国人如果不太了解中国，会对中国有自己的想法，因为他头脑里面装得都是西方美术，所以到中国感兴趣的是现代主义艺术，是和西方很接近的现代美术，所以他们一看觉得，中国改革开放了，跟美国人、德国人、法国人打交道了，就觉得他们很前卫。所以在他们的观念里面，所谓中国艺术的modern, avant-garde，都是按西方的标准来选择的。

实际上中国的文化艺术是不断的变革，比如中国画，中国画是很保守的，那是和社会变革来比较它是很稳定的，但是在艺术形式上来讲，它是相当前卫的。所以过去陈世珍就说过，我们批评西方立体主义、未来主义、野兽主义，但是我们中国的文化就相当于野兽主义、立体派，中国的文化是很注重形式美感的，注重线条美的，西方人不一定都很理解。所以中国的传统艺术，包括文人画，怎么在社会变革的条件之下，反映当代的社会，怎么显示出一种前卫的面貌，这是可能的，这种可能性也不局限于用身体、用行为去做的「实验水墨」，而也可以在笔墨里面表现新的观点、新的思想、新的感情，这个难度更大。我要搞前卫很容易，我就把宣纸放在地上，我用脚去踩、用身体打滚，像Yves Klein一样，人家一看很前卫，但是这个前卫没有意义。实际上要在水墨里面探索一点现代精神很不容易，这个在中国在八十年代是有的，大家研究一下中国现代美术发展史就会发现，在改革开放初期，中国绘画、油画、雕塑、水墨画都有不同程度变化的，这个变化当然是在中国的基础上发生的。一些西方的学者往往对这个不关注，认为这些都是传统的、保守的、过去的。但也应该承认有些艺术跟西方很接近，模仿创造也很好，但是另外一方面，但如果完全跟著西方走，中国艺术怎么办？这就引起中国美术界到现在还在争论的问题，那些前卫的人认为这些东西保守的，不值一顾的，早就过时了，坚守传统的人认为前卫完全是西方，两种见解，激烈的交锋。

我是这样看，假如一个民族的艺术，一个时代的艺术没有多种格局，没有多方思想的交锋，这个艺术就没有意思了。所以中国的艺术之所以值得我们注意，就是因为它从各个不同的角度出发，显示出要创造不同的现代艺术，能立足于中国本土的，但是也吸收了西方先进的艺术成果的。（…）

问：当时第六届全国美展是所谓新潮美术的催化剂，当时是怎样的情况？

邵：第六届全国美展我已经参加了，我不是评委，我做组织工作。我去沈阳参加它的油画展，第六届全国美展很有意思，那是一个过度时期的，是从改革开放前到现在的一个过度。第五届是个临时性纪念中华人民共和国成立，其实是没有这个展览的，后来人们就把它说成第五届。文革以后真正的展览是第六届。那时是84年，刚改革开放，有吴冠中、靳尚谊他们这些老艺术家都拿出新的作品出来。

这个展览有不同的评价，85新潮出来以后，认为这个展览都是老一套，我们有个著名的画家闻立鹏说「千军万马过独木桥」，就是这么多人都走独木桥，这个独木桥是现实主义。这个批评有一点道理，多样化不够，但是第六届美展还是出了不少作品。对六届美展的批评是成为85新潮的一个靶子，因为参加第六届美展的大多数是有成就的艺术家，青年人没有参加。到现在为止都有这个问题，全国美展都是有成就的、成名的艺术家参加的，所以第六届美展有它成功的一方面，也有不成功的一方面。

问：还有一个就是《前进中的中国青年美展》挺重要的。

邵：对，那个展览预示着中国前卫艺术的起端。詹俊原来是中央美院版画系的，他做的一个镜子得了金奖，已经有装置味道了，其他作品也是比较开放的。

问：全国美展在当时还是很重要的，但是第六届全国美展以后，全国美展在年轻艺术家中就没有那么重要了。85年以后您觉得在艺术界年轻人做的展览中哪些是比较重要的？除了我们说过的《现代艺术展》。

邵：后来90年、91年的时候在历史博物馆举办过一个展览[编注：应是指《新生代》展]，是范迪安他们主持的，我当时给他们写了一篇小文章。那个展览包括尹吉男，还是挺有意思的。后来就没有什么全国性的展览了，都是一些零星的，包括什么人体艺术展，都没有什么意思。像一些传统的展览，像李可染的个展，还是蛮有意思的。中国的展览都分散了，前卫的展览都由地方去办了，全国性的展览不是很多。（…）

地域差异和美术学院制度

问：我们研究八十年代时，发现每个地区有地区性的风格，四川美院、浙江美院、中央美院都有自己的风格，您

觉得为什么？

邵：这有很多因素，有地理因素，还有政治因素。北京是政治中心，它比较坚持意识形态的，地方上比较松动一点，广州、四川就松动一点，没有北京这么正统。第三个原因就是大家都开始意识到艺术中个人跟个人的风格不一样，地方跟地方也不一样。如果四川跟北京一样，四川就不能显示自己的面貌出来，所以北京、东北、沈阳、四川、广州、南京、浙江都略有不同，表现出地方的自觉性。它从地方出发，然后让全国都认识，它不是想要搞一个地域艺术，像四川希望开放，让世界都认识到，中国的当代艺术是四川开发的，其他地方也是如此。这是三个原因，一是地理因素，南方人跟北方人气质不一样，还有一个政治因素、意识形态的因素，第三个因素就是地方文化的自觉性，多元化的观点深入人心。

问：我还是觉得中央美院的油画绘画，到现在还是以现实主义为主，这是我自己的看法，您觉得对吗？是什么原因？

邵：中央美院可以说是现实主义绘画的大本营，这是历史决定的。从徐悲鸿开始，他当时把一些最优秀的、写实能力很强的艺术家都吸收到中央美院来，尤其是油画，包括古画、版画。有几个奠基人物，像油画的徐悲鸿、王式廓、董希文、罗工柳，都是写实主义油画非常重要的人物。像中国画的有李可染、蒋兆和、李苦禅，这都是二十世纪的艺术大师。版画有李桦、古元、彦涵，所以这些奠定了基础，写实的根底是非常强的。关注现实，关注人生，都是用写实的技法走的。到现在为止中央美院发生了变化，新的手法、新的技巧、新的观念不断融合起来。你说四川也有写实绘画的功底，但是没有中央美院那么好，广州、南京、辽宁都不行，还是中央美院的功底最深。所以有这个原因，而且从法国、俄国留学回来的人，从延安、重庆过来的优秀的人都集中在中央美院，所以它培养了一代代的学生。

问：现在一个学生上大学的时候是可以自己选择申请中央美院的吗？

邵：对，可以申请但要考试。八十年代也是申请，只有极少数是分配的。比如我们中央美院办一个班，这个班要工农兵学员，这是极少数情况。大多数都是报名考试的，包括靳尚谊、詹建俊都是考试过来的。现在也是考试进来，现在人多了，上万人考试。

问：我听说以前在中央美院老师比学生多，现在是相反。

邵：对，最早的时候，老师有一百多人，学生也就一百多人，或者老师二百人，学生一百人。现在不得了了。

问：所以当时的教学质量应该很高。

邵：对，那时一个老师管一个学生，现在一个老师要管几十个学生。

问：所以这也影响到现在的教学的成果。

邵：对。

总结

问：我有最后一个问题，邵老师您怎么总结八十年代的价值？

邵：通过八十年代，已经预示着中国艺术多样化和多元化的局面，不仅要多样，而且要多元。两者的区别是：多元化是观念上的，至于[艺术上用]写实还是表现，这是多样化。多元是有很多观点上的矛盾，好比抽象主义，从现实和写实的观念来看是完全是反对、否定抽象主义的；从抽象主义主张来看，它认为写实主义是该被淘汰的，这是观念上的差异。另外一种观念上的差异是我们对艺术、对世界的看法可以从不同的角度去看，过去我们都是从一种角度、一种意识形态去看。现在我们可以从不同的观念出发，观念不一样，这就是多元的，多元对中国非常重要。过去我们政府和领导对多元比较回避，认为只要一谈到多元好像就是要多党制，现在撇开政治不谈，在艺术和文化上应该允许不同的观念，不仅是不同的技法、技巧、风格，还要允许不同的观念。所以八十年代就奠定一个基础，中国艺术多元化的局面，各种不同的艺术观念出现了。

第二个重要的现象就是八十年代我们对文革和文革以前走的道路的一个反思，拨乱反正，把文革搞乱的东西纠正过来，这是非常重要的。这对中国艺术在九十年代一直到二十一世纪往前推进，奠定了一个很重要

的基础。

第三点就是我们中国艺术对外国艺术，特别是西方艺术采取开放态度。改革开放当然不仅是对西方开放，是对整个世界都开放，但艺术上对西方的开放也是很重要的。这股新鲜的空气对中国艺术肯定是能起某种推动作用的。学西方学得好不好是你自己的事，不是西方的事，但是西方好的、不好的都进来，让我们自己选择。西方艺术对中国艺术起的积极作用是不可否定的。

第四点就是我们在八十年代走过的弯路，像85思潮这么激进的思潮，否定传统，否定中国艺术，也促进了中国人反思传统。如果你说传统的都一塌糊涂，那么人们就会重新去看传统到底好不好，所以八十年代末期就出现了新古典主义、新学院派、新文人画等。就是你说古典艺术不好，但我认为古典艺术还有味道，新古典也就出现了；你说学院派不好，青年人打倒学院，我搞新学院派，浙江也搞、中央美院也搞；你说文人画不好，中国的传统那些画花鸟虫鱼都是老的，我搞新文人画。可见，你做极端了反过来会刺激别人对这个东西的感兴趣，事物都是辩证的。这个事情尽管是有缺点的，但你把事情说得全都是错误，一塌糊涂，人们就会相反的同情这方面。所以说为什么中国在九十年代会出现复归传统的思潮，这就是和85新潮打倒传统的过激观念有关系，人家相反对被打倒的东西感兴趣了。

这就是我对八十年代的简单总结。